

den Zusammenhang zwischen künstlerischer Arbeit und Trümmermodell zu explizieren.³³

Die Inanspruchnahme des Kassler Kontextes für die Realisierung von Hiwa Ks künstlerischer Arbeit funktioniert in ihrer Breitenwirksamkeit, weil sie sich eindeutig politisch positioniert und einen schmerzhaften Punkt innerhalb der prekären Aktualität von Kriegsgewalt, Flucht und der Ankunft von Asylsuchenden in Europa trifft. Die Beschäftigung mit diesen Themen ist dabei nicht lose gewählt, sondern begleitet Hiwa K schon seit vielen Jahren und stellt sich auch im Zeichen aktueller Migrationsdebatten rund um das Thema der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa überzeugend dar. Dabei ist Hiwa Ks »ästhetische Arbeit nicht in einen selbstreferentiellen und theoretisch-intellektuellen Diskurs des (hehren) Kunstbetriebes eingebettet, sondern vor allem in kollektive Erfahrungen und Bedürfnisse von »ganz normalen«, unter schwierigsten Bedingungen (über)lebenden Menschen« (Stange 2018, S. 8), so der Kunstkritiker Raimar Stange. Die Konkretion und die Zugänglichkeit, die die Arbeit annimmt, trifft sich auch mit dem Begriff des »Extellektuellen«, den der Künstler für sich gefunden hat und beansprucht. Hiwa K beschreibt in einem Interview: »I don't identify myself with intellectuals and I was just thinking there must be another word for this – »extellektual.« (Hiwa K zit. nach Downey/Khalaf 2015) Mit dieser selbstgewählten Formulierung untergräbt er das idealisierte Bild des*r Intellektuellen mit seinen*ihren Wissensvorsprüngen und die standardisierte Auffassung von legitimierten Weisen der Herstellung von Wissen. Stattdessen sucht er nach anderen Wissensformen, um gesellschaftliche Vorgänge in ihrer Betrachtung und Entwicklung zu beeinflussen. Auf den Aspekt einer alternativen Wissensherstellung werde ich zu einem späteren Zeitpunkt nochmals näher eingehen.³⁴

DOCUMENTA 14 (2017)

Während der documenta 14 war die Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K innerhalb der Dauerausstellung des Stadtmuseums untergebracht. Durch diese Einbettung der künstlerischen Arbeit in einer mit »Krieg und Frieden« betitelten Sektion der Dauerausstellung und damit in unmittelbarer Nähe zum Trümmermodell von Kassel

33 Im Unterschied dazu wurden die anderen künstlerischen Arbeiten von Hans Eijkelboom, Peter Friedl, Regina José Galindo und Andreas Angelidakis, die Teil der documenta 14-Ausstellung im Stadtmuseum Kassel waren, separat von der Dauerausstellung auf den vier Eta-

gen des Turms für Wechsellausstellungen präsentiert. Im kleinen Kino des Museums lief ein Video von Anna Daucikova. (vgl. Stadtmuseum Kassel 2019a)

34 Siehe Kapitel: »Migrantisches« Wissen, S. 179 ff.

mischten sich die Adressierungsgesten des kulturhistorischen Museums und der Großausstellung für zeitgenössische Kunst. So gibt das Stadtmuseum in seiner dreistöckigen Dauerausstellung den Besucher*innen einen stadtgeschichtlichen Überblick und fokussiert unter der Sektion »Krieg und Frieden« im zweiten Obergeschoss des Hauses das 20. Jahrhundert in Kassel, darunter Objekte, welche mit den Luftangriffen des Zweiten Weltkriegs in Kassel in Zusammenhang stehen, wie das Trümmermodell eines davon ist. Die Arbeit von Hiwa K war in diese Dauerausstellung eingebettet. Museumsbesucher*innen, die nicht die documenta, sondern die Dauerausstellung besuchten, begegneten also zwangsläufig der Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K und umgekehrt. Auch wenn documenta-Besucher*innen während der Großausstellung durch verschiedene Ausstellungskontexte gelotst wurden, die die gezeigten zeitgenössischen Positionen manchmal stärker, manchmal weniger stark rahmten, und sich durch Ausstellungskontexte wie die Dauerausstellung des Stadtmuseums Kassel tendenziell zeitökonomisch sparsam bewegten, so kamen sie an einem aufsehenerregenden Objekt wie dem Kassler Trümmermodell nicht vorbei, ohne es zu bemerken.³⁵

Die documenta 14 thematisierte explizit aktuelle politische Ereignisse und warf die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik auf. Auf der Website der documenta 14 kann man zum Ausstellungsort Stadtmuseum Kassel Folgendes lesen:

»Erstmals in ihrer Geschichte nehmen das Stadt- und das Landesmuseum eine wichtige Position in der urbanen Kartografie der documenta ein. Ein Museum [Stadtmuseum] widmet sich dem Denken über die Stadt, das andere [Landesmuseum] den Vorstellungen über das (Bundes-)Land: Entsprechend spielen Fragen von Wohnen, Staatsbürgerschaft und Zugehörigkeit sowie Überlegungen, was eine Öffentlichkeit und eine Gemeinschaft ausmacht,

35 Die Videoarbeit *View from Above* von Hiwa K ist seit 2019 fester Bestandteil der Dauerausstellung des Stadtmuseums Kassel. Gezeigt wird sie im Unterschied zur Präsentation während der documenta 14 in Form einer Medienstation im gleichen Raum wie das Trümmermodell. Die Station mit zwei Kopfhörern steht in direkter Nähe zum Modell der zerstörten Stadt Kassel, so dass die Besucher*innen heute die Videoarbeit von Hiwa K und zugleich das Modell sehen können. Zwei Wandstufen ermöglichen ein Hinsetzen beim Anschauen. Neben Hiwa K befindet sich eine zweite Medienstation mit sechs Zeitzeug*innen-Interviews zur

Zerstörung Kassels während des Zweiten Weltkriegs. Zwischen den beiden Stationen sind drei Grafiken des Künstlers Ferdinand von Reitzenstein aufgehängt, der die Bombenangriffe als junger Mann erlebt und festgehalten hat. Außerdem sind im unmittelbaren Umfeld zum Modell der zerstörten Stadt Kassel Objekte ausgestellt, die mit den Luftangriffen des Zweiten Weltkriegs in Zusammenhang stehen. (vgl. Schellenberg 2020, Mailaustausch mit der Autorin) Für die Analyse der Videoarbeit in ihrem räumlichen Setting konzentriere ich mich auf die eingangs eingeführte Ausstellungssituation auf der documenta 14.

bei der Gestaltung der Projekte der documenta 14 an diesen beiden Orten eine zentrale Rolle. Im Stadtmuseum überschneidet sich die Darstellung von Stadt mit einer Befragung der zahlreichen Bedeutungen von Staatsbürgerschaft; daraus geht eine stärker selbstreflexive Vorstellung von Stadt hervor.« (documenta 14 2017)

Die documenta 14, an der die Videoinstallation *View from Above* von Hiwa K zu sehen war, stand unter dem Titel *Learning from Athens* und fand 2017 erstmals an zwei gleichwertigen Austragungsorten statt: in Athen und Kassel mit ca. 250 teilnehmenden Künstler*innen und ca. 891'500 Besucher*innen (vgl. *Universes in Universe 2017*; Statista 2017). Mit dieser Verteilung der Ausstellung auf zwei Standorte und zwei Laufzeiten mit kurzer zeitlicher Überlappung – April bis Juli in Athen, Juni bis September in Kassel – begriff der künstlerische Leiter Adam Szymczyk die Großausstellung als ein »Stück in zwei Akten« (Szymczyk 2017, S. 21), das einen »nachdrücklich antiidentitären Standpunkt« (ebd.) einnehmen wollte. Es ging Szymczyk und seinem Team in der zweifach gelagerten Ausstellung um eine Verschiebung des »geografische[n] und ideologische[n] Zentrum[s] [der Kassler documenta] aus ihrer Heimat in Deutschland« (ebd., S. 27) und darum, neue Kontexträume der Betrachtung herzustellen und althergebrachte Weltordnungen symbolisch zu verkehren. Szymczyk beschreibt hierzu seine Vision: »Die alte Welt basiert auf Begriffen der Zugehörigkeit, der Identität und der Verwurzelung. Unsere stets neue Welt wird eine Welt der radikalen Subjektivitäten sein.« (ebd., S. 33) Vor dem Hintergrund globaler weltpolitischer Entwicklungen und damit einhergehender, gesellschaftsräumlicher Veränderungen sahen die Macher*innen der documenta 14 mit ihrem Programm für die Großausstellung die Notwendigkeit, eine aktuelle politische Aussage zu machen, die die Welt nicht nur von einem bestimmten Ort respektive Kassel oder einer Perspektive aus kommentiert, sondern sie translokal und multiperspektivisch erzählt und befragt:

»Es sind die Krise der Demokratie und der ›alten‹ Dualitäten, die die Verteilung der Macht festlegten, die allmähliche Aufzehrung der natürlichen Ressourcen, die Zerstörung menschlicher Lebensräume und die Verbrechen des Menschen gegen die eigene wie gegen andere Gattungen, die uns dazu motivieren, heute vom künstlerischen Feld aus zu sprechen. Wir sind von der Hoffnung getragen, dass die Kunst nicht bloß die bestehenden sozialen Beziehungen reproduziert, sondern einen Raum schaffen und besetzen kann, Diskurse ermöglichen kann, die über das hinausgehen, was allen bekannt ist, und darauf hinwirken kann,

den vorhersehbaren, düsteren Gang der gegenwärtigen politischen und sozialen globalen Ereignisse infrage zu stellen, die uns den Schlaf rauben und uns lähmen.« (ebd., S. 31–33)

Hierbei operierte die Ausstellung mit einer Art Arbeitstitel, *Learning from Athens*, der prozessualen Charakter ankündigte und bis zum Schluss Bestand hatte. Zugleich verwies der Titel wohl nicht nur zufällig auf einen Buchklassiker postmoderner Stadtplanung, *Learning from Las Vegas* (Venturi/Brown/Izenour 1972), und enthielt damit einen impliziten Anspruch auf die Markierung einer Zeitenwende. Ein Anliegen der Ausstellung war es, Dinge metaphorisch wie auch tatsächlich lokal gesehen, von einem anderen Standpunkt her zu betrachten, Gewusstes zu hinterfragen bzw. zu »verlernen« und vor allem darum, wie Szymczyk in Anknüpfung an die Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak beschreibt, mit den Perspektiven der Kunst zu »lernen, von unten zu lernen« (Spivak zit. nach Szymczyk 2017, S. 33). Es ging der Ausstellung also darum, gegenseitige Lernprozesse zu stiften und »eine symmetrische Situation der Begegnungen zwischen Gleichen vor[z]ustellen statt eine[...] asymmetrische[...] Machtbeziehung zwischen dem Souverän und den Subalternen« (Szymczyk 2017, S. 33) zu zementieren. Der etwas rasche Verweis Szymczyks auf Spivak liest sich nicht unproblematisch, weil durch die Bewegung der documenta nach Athen die Differenz von »oben« und »unten« bzw. »souverän« und »subaltern« im Grunde vollzogen und gar verfestigt wird respektive Athen als »unten« bzw. »subaltern« und Kassel als »oben« und »souverän« angesprochen ist. Mit dieser Agenda, die geradezu nach einer kritischen Selbstreflexion der immanenten Problematik der kategorialen Einteilung verlangt und hier zu kurz kommt, wollten Szymczyk und sein Team auf gegenwärtige, global dringliche Themen reagieren. Hierbei verstand Szymczyk die künstlerische Praxis als ein Feld ästhetischer Artikulationsmöglichkeiten, das die documenta 14 auch in ein »ökonomische[s], politische[s] und soziale[s] Experiment[...]« (ebd., S. 23) verwandeln könnte. Mit der Verschiebung eines Teils der documenta 14 nach Athen als Austragungsort schwangen im Hinblick auf die Videoarbeit von Hiwa K insbesondere zwei zentrale »Krisen« mit, die in Griechenland in den letzten Jahren vorherrschend waren bzw. immer noch sind und zu Instabilitäten im Land beigetragen haben – die sogenannte griechische Staatsschuldenkrise sowie die sogenannte Flüchtlingskrise in Europa, von der Griechenland als eines der Erstantkunftsländer und Zwischenstation für tausende Geflüchtete bis heute sehr stark geprägt ist. Die wirtschaftliche Gewalt, die durch die Sparmaßnahmen der internationalen europäischen Finanzpolitik auf die Bevölkerung Griechenlands seit spätestens 2015 angewandt wurde – wobei Deutschland eine lenkende Rolle spielte –, wurde im

gleichen Jahr durch ein Hoch der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa begleitet.³⁶ Die Stadt Athen ist laut Szymczyk »zu einem Sinnbild für die heutigen globalen Krisen geworden« (ebd., S. 19). An anderer Stelle führt er seinen Gedanken fort:

»In den Jahren zwischen 2013 und 2017 wurden wir Zeugen, wie – sowohl auf lokaler wie auf globaler Ebene – Schulden als politische Maßnahme angewandt wurden, wie allmählich zerstört wurde, was vom Sozialstaat übrig geblieben war, wie Kriege um Ressourcen und Märkte angezettelt wurden sowie welche vielen, nicht enden wollenden humanitären Katastrophen aus all dem resultierten. Diese Verfinsterung der globalen Situation hatte erhebliche Auswirkungen auf unser tägliches (und nächtliches) Nachdenken über und unser Agieren in Bezug auf und für die documenta 14. Sie hat uns die Frage stellen lassen, wie unsere Arbeit für die Welt, in der wir heute leben, eine Bedeutung und einen Zweck haben kann.« (ebd., S. 23)

Als sich im Jahr 2015 die Asylanträge in der Europäischen Union verdoppelten, führte das zu einem Höhepunkt der sogenannten Flüchtlingskrise in Europa – eine Krise, die seither europaweit gesellschaftliche Debatten über das Thema Asyl und damit verbundene, nationale Einwanderungs- bzw. Asylpolitiken bestimmt.³⁷ Wenn Hiwa K die Videoarbeit *View from Above* im Sommer 2017 an einer prominenten Ausstellung wie der documenta in Kassel zeigt – zwei Jahre nach dem medial stark begleiteten und gesellschaftlich aufgeladenen Höhepunkt der sogenannten europäischen Flüchtlingskrise –, so ist damit auch ein politisches Bestreben des Künstlers verbunden. Die Arbeit stellt nämlich einerseits einen anderen Blickwinkel auf die medial zirkulierenden Bilder von Zerstörung aus aktuellen Kriegsgebieten und damit verbundenen Bildern von Flucht her, indem sie eine persönliche Geschichte von »M« erzählt, sich damit einer Mikrogeschichte aus subjektiver Perspektive verschreibt und sich ebenfalls in die Vision der documenta 14 von einer »Welt der radikalen Subjektivitäten« (ebd.,

36 Vgl. die Zahlen im Bericht der European Stability Initiative 2017, S. 24.

37 Zu den Fluchtursachen zählt der Politikwissenschaftler Stefan Luft in seiner Publikation *Die Flüchtlingskrise. Ursachen, Konflikte, Folgen* (2016) insbesondere den syrischen Bürgerkrieg, die jüngsten Anschläge der Taliban im andauernden Krieg in Afghanistan sowie im Irak und in Syrien durch bewaffnete Terrororganisationen wie

durch den Islamischen Staat. Aber auch humanitäre Versorgungskrisen in Syrien und dessen Nachbarstaaten wie Somalia, Sudan, Südsudan, Eritrea oder Nigeria sind ausschlaggebend für die Fluchtbewegungen, ebenso wie die kriegerische Situation in der Ukraine sowie eine prekäre soziale Situation zahlreicher Menschen in den Westbalkan-Staaten. (vgl. Luft 2016, S. 26–37)

S. 33) einfügt. Insbesondere aus der Perspektive Deutschlands, dem Land in der EU mit den meisten Asylanträgen, kann eine solche künstlerische Arbeit in Zeiten einer Erstarkung nationalkonservativer und ultrarechter politischer Kräfte Gegenperspektiven zu den dominierenden Narrativen im Kontext kriegsbedingter Flucht erzeugen. Dies macht sie, indem sie eine Verflechtung zwischen verschiedenen zeit- und raumpolitischen Kriegskontexten herstellt. Zugleich ist der visuelle Bezugspunkt der Arbeit in ihrem Ortsbewusstsein durch die Bilder des kriegszerstörten Kassel geprägt. Diese ortsgebundene Anknüpfung an eine lokale Kriegsgeschichte und deren Darstellung holt nicht nur ortskundige Rezipient*innen ab, sondern – durch die Platzierung der Videoinstallation auf dem gleichen Stockwerk wie das physische Trümmermodell im Stadtmuseum Kassel – ebenfalls auswärtige documenta-Besucher*innen.

Auch lässt sich anmerken, dass in Kassel im Zweiten Weltkrieg schwere Zerstörungen durch die Alliierten angerichtet wurden, weil es unter anderem einer der zentralen Orte war, von dem aus die zahlreichen Deportationen von Jüd*innen in Konzentrationslager stattgefunden haben. Die Zerstörungen der Stadt waren angesichts der unheimlichen Masse des Trümmerschutts lange Zeit sichtbar, wie es auch Bilder aus dem Austragungsjahr der ersten documenta veranschaulichen (vgl. Abb. 24–25). Aber auch die heutigen Besucher*innen Kassels sind von einem schnell errichteten, dominierenden Baubestand Kassels aus dem Ende der 1940er bzw. aus den 1950er Jahren in der Innenstadt umgeben. Das augenscheinliche Fehlen von Altbaubestand lässt den angerichteten Kapitalschaden und die damit auch vernichteten Menschenleben ansatzweise erahnen.

Zugleich war die documenta 14 in Kassel, neben den klassischen Hauptausstellungsorten, mit ihren verschiedenen zusätzlichen Ausstellungsorten derart angelegt, dass man sich als Besucher*in vielfach auch in ausgeprägt migrantischen Vierteln bewegt hat, sodass auch die aktuelle, vielfach durch Flucht bedingte Situation von anderen Geflüchteten und Migrant*innen in der Stadt immer wieder mit präsent war. Der Gedanke der Reparation, der auch durch die erste documenta in Gang gebracht werden wollte und auf den im Folgenden näher eingegangen wird, greift in gewisser Weise auch in der künstlerischen Arbeit von Hiwa K. Indem sich die Arbeit des Nachlebens eines kulturellen Bildrepertoires bedient, das sich im kollektiven Gedächtnis installiert hat und dieses mit einer aktuellen Geschichte verflucht, bringt sie vormaliges Getrenntes in einer Überlagerung zusammen. In dieser Überlappung werden die beiden Geschichten in einen gegenseitigen Aushandlungsprozess versetzt, der einerseits auf eine Politik der Sichtbarkeit zielt und andererseits auf die Möglichkeit einer transhistorischen und translokalen Vernehmbarkeit von Geschichte(n) in der Übergangszone.